

Georg Braungart / Bernhard Greiner (Hg.)

Meiner

Schillers Natur

Leben, Denken und literarisches Schaffen

Schillers Natur

Leben, Denken und literarisches Schaffen

Sonderheft 6 der
Zeitschrift für Ästhetik
und Allgemeine Kunstwissenschaft

Herausgegeben von

GEORG BRAUNGART

und

BERNHARD GREINER

unter Mitarbeit von

LUTZ-HENNING PIETSCH

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

Nach dem Wechsel zum Meiner Verlag im Jahr 2000 hat die *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* (ZÄK) eine sehr erfreuliche Entwicklung genommen. Dies zeigt sich u.a. an dem großen Interesse, das die *Sonderhefte* erfahren haben, die die regulären Hefte begleiten. Um einen eindeutigeren bibliographischen Nachweis dieser Sonderhefte zu gewährleisten, werden diese ab sofort – auch rückwirkend – nummeriert. Die Sonderhefte (1-2 Hefte pro Jahr) werden den Subskribenten auch in Zukunft mit einem Nachlaß von 15% auf den Ladenpreis geliefert.

Nachstehend aufgeführte Sonderhefte zur ZÄK sind bislang im Felix Meiner Verlag erschienen und werden nunmehr wie folgt gezählt:

- 1 · Ursula Franke (Hg.): Kants Schlüssel zur Kritik des Geschmacks (Jg. 2000)
- 2 · Rudolf Behrens (Hg.): Ordnungen des Imaginären (Jg. 2002)
- 3 · Ursula Franke / Josef Früchtel (Hg.): Kunst und Demokratie (Jg. 2003)
- 4 · Gert Mattenklott (Hg.): Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste (Jg. 2004)
- 5 · Ursula Franke / A. Gethmann-Siefert (Hg.), Kulturpolitik und Kunstgeschichte (Jg. 2005)

Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft

Sonderheft 6 · ISBN 3-7873-1770-8 · ISBN 978-3-7873-1770-7 · ISSN 1439-5886

© Felix Meiner Verlag 2005. Alle Rechte vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten. Satz: Jens-Sören Mann. Druck und Bindung: Druckhaus »Thomas Müntzer«, Bad Langensalza. Werkdruckpapier: alterungsbeständig nach ANSI-Norm resp. DIN-ISO 9706, hergestellt aus 100% chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.

INHALT

<i>Einleitung</i>	V
-------------------------	---

DER NATURGRUND DER ÄSTHETISCHEN, DER ›SCHÖNHEITSGRUND‹ DER NATURWISSENSCHAFTLICHEN REFLEXION

<i>Josef Früchtl</i> : Ästhetische Subjektivität und gesplante Moderne	3
<i>John A. McCarthy</i> : Kopernikus und die bewegliche Schönheit – Schiller und die Gravitationslehre	15
<i>Steffen Schneider</i> : Schillers poetologische Reflexion der Natur im Horizont der Renaissancebukolik	39

NATUR ALS PERSPEKTIVPUNKT DER MEDIZIN UND ANTHROPOLOGIE

<i>Dietrich von Engelhardt</i> : Schillers Leben mit der Krankheit im Kontext der Pathologie und Therapie um 1800	57
<i>Ludwig Stockinger</i> : »Es ist der Geist, der sich den Körper baut« – Schillers philosophische und medizinische Anfänge im anthropologie- geschichtlichen Kontext	75
<i>Lutz-Henning Pietsch</i> : »Vielleicht, daß der Anblik seinen Genius wieder aufweckt.« – Die ›umschlägliche‹ Figurenpsychologie in Schillers frühen Dramen und die anthropologische Theorie der Aufmerksamkeit	87
<i>Barbara Mahlmann-Bauer</i> : Die Psychopathologie des Herrschers – Demetrius, ein Tyrann aus verlorener Selbstachtung	107
<i>Jörg Robert</i> : Die Kunst der Natur – Schillers Landschaftsästhetik und die anthropologische Revision von Lessings <i>Laokoon</i>	139

FELDER ›GEISTIGER‹ BEHERRSCHUNG DER NATUR:
DAS ERHABENE, MAGISCHES NATURDENKEN

<i>Georg Braungart</i> : Die Geologie und das Erhabene	157
<i>Helmut Koopmann</i> : Schiller – Die Dämonie der Natur und die Kehrseite des aufgeklärten Denkens	177
<i>Bernhard Greiner</i> : Das Theater als Ort der Präsentation ›ganzer‹ Natur (<i>Die Kraniche des Ibycus</i> , <i>Die Jungfrau von Orleans</i>)	191

NATUR ALS GEGENSTAND UND WIRKUNGSFELD IM MENSCHEN:
AFFEKTE UND DEREN STRUKTURIERUNG IN DER LYRIK
UND IM DRAMA

<i>Günter Oesterle</i> : Exaltationen der Natur – Friedrich Schillers <i>Semele</i> als Poetik tödlicher Ekstase	209
<i>Dorothea von Mücke</i> : Entzauberte Natur und Tod in Schillers <i>Klage der Ceres</i> ..	221
<i>Klaus-Detlef Müller</i> : Natur und Unnatur in Schillers Dramatik	233
<i>Philippe Wellnitz</i> : Die ›weibliche Natur‹ in <i>Maria Stuart</i> – ›ein gebrechlich Wesen ist das Weib«	245
<i>Peter André Bloch</i> : Schillers Schauspiel <i>Wilhelm Tell</i> oder Die Begründung eines natürlichen Rechtsstaats als dramaturgisches Experiment	255
Anschriften der Autoren	267

EINLEITUNG

Schiller firmiert in unserem kulturellen Bewußtsein als derjenige Dichter, der wie kein anderer den Anspruch der Freiheit des Menschen gegenüber Zwängen der äußeren wie der inneren Natur zur Grundlage seines Denkens und literarischen Schaffens gemacht hat. Das gibt dem Pathos seiner Figuren ihren unverwechselbaren Schiller-Akzent, disponiert sie zugleich zum Erhabenen. Erscheint hier Natur als Größe, über die der Mensch sich erheben kann und soll, so gibt Schiller doch zugleich dem Physischen im Sinne von Naturkausalität und -determination auf den Feldern der Moral wie der Geschichte eindringlich Raum und Stimme. Zwar bleibt er in der grundsätzlichen Anerkennung der dualistischen Verfassung des Menschen Kantianer, ein zentraler Impuls seiner ästhetischen Theoriebildung wie seiner literarischen Praxis ist aber darin zu erkennen, das Geistige mit dem Sinnlich-Natürlichen, die Welt der Ideen mit der Welt der Erscheinungen nicht bloß symbolisch, sondern faktisch zu verknüpfen – auf dem Sprung gewissermaßen zu Konzeptionen der Vermittlung, die Hegel dann in der Denkfigur der Dialektik systematisieren wird. In diesem ›vor-dialektischen‹ Vermittlungsdenken macht sich besonders der Einfluß der medizinischen Ausbildung bemerkbar, durch die Schiller im Zeichen der neu entstehenden Anthropologie (als integrativer Wissenschaft vom ›ganzen‹ Menschen) mit einem dezidiert erfahrungswissenschaftlichen Blick auf die menschliche Natur konfrontiert wurde. Vor diesem Hintergrund erscheint es reizvoll, Schillers Schaffen von der Natur-Perspektive her neu in den Blick zu nehmen. In solchem Sinne war ›Schillers Natur‹ Gegenstand eines Symposiums, das vom 7. bis 10. April 2005 an der Universität Tübingen stattgefunden hat. Der hier vorliegende Band versammelt die Beiträge zu dieser Konferenz.

Mit dem Thema ›Schillers Natur‹ steht zum einen die besondere Weise zur Debatte, in der Natur als Erfahrung und als Gegenstand des Wissens in Schillers eigenem Leben an ihn herangetreten ist: sei es durch seine naturwissenschaftlich-medizinische Ausbildung, die in unterschiedlichen Metamorphosen in seinem Werk fortwirkt, sei es als unabweisbare Konfrontation mit der eigenen Natur durch die Erfahrung der Krankheit. Zum anderen steht mit dem Thema die Natur des Menschen zur Debatte, wie Schiller sie (philosophisch oder literarisch) modelliert: etwa im Hinblick auf die Affekte, ihre Erzeugung und Steuerung – oder auch ihre determinierende Gewalt. Weiter umfaßt das Thema das große Feld der vielfältigen argumentativen Berufung Schillers auf Natur als Totalitätsbegriff, der Ganzheit verbürgt, ob im ästhetisch-anthropologischen Zusammenhang oder auf dem Feld der Geschichts- und Moralphilosophie. Gleichzeitig verlangt das Thema auch, Konzeptionen Schillers neu in den Blick zu nehmen, denen eine ›asymmetrische‹ Relation von Naturgesetzlichkeit und Freiheitsidee zugrunde liegt, z.B. in Theorien des Erhabenen oder im magischen Naturdenken.

Die Beiträge zum so verstandenen Thema ›Schillers Natur‹ lassen sich in vier Themenfelder gliedern:

1. *Der Naturgrund der ästhetischen, der ›Schönheitsgrund‹ der naturwissenschaftlichen Reflexion.* Die Vorstellung eines Gleichgewichts des Sinnlichen und des Ideellen, die im Zentrum von Schillers anthropologischer wie ästhetischer Reflexion steht, wird immer neu irritiert, sobald Schiller nicht nur phänomenologisch Verwirklichungsformen dieses Gleichgewichts beschreibt oder als Ideal entwirft, sondern auch theoretisch die Bedingung seiner Möglichkeit aufzuweisen oder genetisch abzuleiten sucht. Da erscheint dann das Schöne als »Netz verfeinerter Sinnlichkeit«, die den Geist umstrickt, wogegen das Erhabene aufgeboten werden muß, zu dem aber doch wieder vor allem die Kunst führe, die als erhabene aber zugleich auch wieder zum Schönen zurückführen müsse. Dann wäre man »vollendeter Bürger der Natur, ohne deswegen ihr Sklave zu sein und ohne unser Bürgerrecht in der intelligiblen Welt zu verscherzen« (*Über das Erhabene*). Offenbar soll mit der Kunst gegen die Kunst und zugleich für die Kunst vorgegangen werden. Leitend für diese selbstwidersprüchliche Bewegung ist die Vorstellung eines ›vollendeten Bürgertums in der Natur‹. So zeigt sich die ästhetische Reflexion, gerade um der Bewahrung der Natur willen, auf der Suche nach Denkfiguren einer Einheit des Widersprüchlichen, die nicht dialektisch entfaltet wird. Naturgebundenheit soll gerade in der Befreiung von ihr anerkannt werden, Vernunftfähigkeit und damit Orientierung an der Idee der Freiheit sollen im Bezug auf Natur akzentuiert werden.

Am Anfang des Bandes steht ein weitausgreifender Beitrag von *Josef Früchtel*, der Schillers Ästhetik und seinen Naturbegriff im Kontext von Moderne und Postmoderne, von neuzeitlicher Subjektivität und Ästhetik diskutiert. Der ›Klassiker‹ Schiller als Protagonist einer ›agonalen‹ Moderne: Dieses in der neueren Forschung – etwa von Carsten Zelle¹ – in der einen oder anderen Variante gezeichnete Profil wird hier weiter ausgearbeitet, indem die Aporien von Schillers Ästhetik namhaft gemacht werden. Sie liegen, so Früchtel, im Kern darin begründet, daß das Schöne in Schillers Konzeption nicht wirklich als Utopie einer versöhnten Gesellschaft und einer harmonisch ausbalancierten Subjektivität angesehen werden kann. Solche zu Topoi der älteren Forschung gehörenden Annahmen sind insofern zu relativieren, als die zugrundeliegenden Versöhnungsfiguren letztlich auf einer ›rhetorischen Subreption‹ beruhen. Eine befriedigende, wenngleich ihrerseits nicht unproblematische philosophische Bestimmung der Identität von Empirischem und Intelligiblem, wie sie für diese Konzeption eigentlich gebraucht würde, kann erst die identitätsphilosophische Richtung des deutschen Idealismus (mit Schelling, aber auch Hölderlin, Friedrich Schlegel und Novalis) bieten. Bei Schiller – und darüber ist er selbst sich, wie es an einigen Stellen seiner ästhetischen Schriften erkennbar wird, durchaus im klaren – sind die ›Freiheit in der Erscheinung‹ und die Koinzidenz von Sinnlichkeit

¹ Carsten Zelle: *Die doppelte Ästhetik der Moderne – Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart/Weimar 1995.

und Sittlichkeit in der ›schönen Seele‹ bestenfalls Postulate. Schönheit ist bei Schiller der Name für eine Synthese aus der ›pseudo-subjektiven‹ Natur und der Subjektivität des Menschen. Philosophisch wird diese Synthese aber in Schillers Konzeption nicht befriedigend expliziert, da sie die Kantischen Prämissen zwar hinter sich lassen möchte, aber ihre eigene Position nur auf der Basis dieser Prämissen zu formulieren vermag. ›Ästhetisierung‹ ist dabei nur die Schauseite einer durch Sozialisierung erreichten, ja erzwungenen ›Neigung‹ zur Sittlichkeit. Insgesamt zeigt sich hier der enge Konnex von neuzeitlicher Subjektivität und Ästhetik, der nicht nur durch eine historische Koinzidenz im 18. Jahrhundert begründet ist, sondern durch einen inneren systematischen Zusammenhang: Ästhetik ist gedacht als ›Lösung‹ für die Probleme neuzeitlich-dualistischer Subjektivität; und gerade in der Brüchigkeit dieser Lösung zeigt sich Schillers Modernität.

Schon Winckelmann wußte, daß die Seele sich nur in einer – idealerweise gebändigten – Bewegung zeigen könne, gerade auch für den Künstler. In dem Beitrag von *John A. McCarthy* wird daran erinnert, daß für Schillers ethisch-ästhetisches Ideal der Anmut (der ›beweglichen Schönheit‹) die im weitesten Sinne physikalisch verstandene Bewegung als Attribut zentral ist – was im übrigen, wie gezeigt wird, auch in Schillers Diktum von der Schönheit als ›Freiheit in der Erscheinung‹ zum Tragen kommt. Dies wird in dem Beitrag nun in einen weiten philosophie- und vor allem wissenschaftshistorischen Horizont gestellt, von Kopernikus bis zum vorkritischen und nachkritischen Kant: in den Horizont einer dichten Diskussion über die Bewegungs- und Gravitationslehre. Vor dieser Folie werden die bekannten Beispiele aus den *Kallias*-Briefen – vom Kutschpferd und dem ›leichten Zelter‹ und vor allem vom ›Vogel im Flug‹ – als Möglichkeiten der Darstellung von Freiheit in der Erscheinung sehr deutlich profiliert und zum Sprechen gebracht. – Der Vogel im Flug ist ja insofern das ›Als-ob-Zeichen‹ von Freiheit, als er die Schwerkraft zu überwinden scheint. – McCarthy weist auch auf die charakteristische zeitliche Nähe der Entstehung von Kants *Metaphysischen Anfangsgründen der Naturwissenschaft* und seiner *Kritik der Urteilskraft* hin und zeichnet in diesem Zusammenhang auch ein Porträt des Naturdenkers Kant im Umfeld der *Kritik der Urteilskraft* und in der vorkritischen Phase seiner Philosophie. Für menschliche Subjektivität findet Schiller mit Kant (in der *Theorie des Himmels*) den Begriff der ›elastischen Kraft‹: Eine Metapher, welche das Subjekt durchaus in die Nähe einer deterministisch agierenden Natur rückt. Zugleich aber werden, wie etwa in der Schlangenlinie (aus *Über Anmut und Würde*) immer wieder Symbole gewählt, die Freiheit und Autonomie des Subjekts suggerieren. Inhaltlich soll die Synthese aber in der ›schönen Seele‹ geleistet sein; die Formulierung des Problems gelingt Schiller, das zeigt McCarthy deutlich, nur, indem er einen ›innigen Zusammenhang‹ zu Kants Gravitationslehre voraussetzt und realisiert. Schillers ästhetisches Ideal, so die Schlußthese des Beitrags, wird auf der Basis einer naturwissenschaftlichen Diskussion entfaltet, und seine ästhetische Theorie erscheint so beinahe als idealistische Allegorie einer naturwissenschaftlichen Einsicht seiner Zeit.

Steffen Schneider setzt ein mit dem Befund, daß die nicht selten etwas vernachlässigten literaturkritischen Passagen in der Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* zwar im Kontext seiner geschichtsphilosophisch fundierten Gattungstheorie analysiert werden, aber nur selten in einen weiteren literarhistorischen Intertextualitäts-Zusammenhang gerückt werden. Es geht, so ist schon deutlich, natürlich primär um die Idylle, die Schiller, auf die Idyllenproduktion des 18. Jahrhunderts blickend, sehr kritisch sieht. Schneider zieht die Renaissancebukolik – vor allem und ausführlich in Gestalt von Iacopo Sannazaros *Arcadia* – als Intertext heran und profiliert Schillers Ausführungen vor diesem Hintergrund ganz neu: Es wird deutlich, wie Schillers Kernkonzept des Sentimentalischen in präzise dem von ihm selbst verwendeten Sinne bereits bei Sannazaro in der Gestaltung seiner Hirtenwelt virulent ist. Ohne auf einen expliziten Bezug Schillers auf Sannazaro zu rekurrieren, zeigt Schneider doch, daß es eine ›bukolische Denkfigur‹ gibt, die sich auch Schiller in seiner geschichtsphilosophischen Ästhetik zu eigen macht.

2. *Natur als Perspektivpunkt der Medizin und Anthropologie.* Schillers Lebensumstände zeigen nicht nur in seinen herkunftsbezogenen Vorgaben (die medizinische und biologische Ausbildung und Berufstätigkeit des Vaters) und der eigenen medizinischen Ausbildung, sondern auch in seiner langwierigen Krankheitsgeschichte, wie sehr er Anlaß hatte, die äußere und innere Natur auch ganz konkret als Perspektive seines Schaffens und als Erfahrungsfeld anzusehen. Über diese persönliche Hinführung hinaus ist dem promovierten Mediziner Schiller medizinisches Denken generell derart selbstverständlich, daß es durch genaue Rekonstruktionsarbeit aus den verschiedenen Diskursen des Autors Schiller allererst wieder ›herauspräpariert‹ werden muß. Zentral sind – wie bei Büchner – hierbei die beiden Denkformen der ›Anatomie‹ einerseits und der ›Therapie‹ andererseits. Es liegt auf der Hand und ist bekannt, daß etwa die Seelenanalyse eines Franz Moor durch das Wissen des Mediziners Schiller bestimmt ist. Große Erschließungskraft für Schillers Werk kommt so der Frage zu, was für Wissensbestände aus der Medizin und der medizinischen Anthropologie Schiller in seinen literarischen (selbstverständlich den dramatischen, ebenso aber auch den lyrischen) wie theoretischen Schriften (in letzteren insbesondere dort, wo sie wirkungsästhetisch argumentieren) verarbeitet hat, nicht als Selbstwert, sondern um die hierbei vermittelte Methode des Denkens und die poetologischen Implikationen dieser Verarbeitung zu klären. Können Schillers literarische Analysen als Variationen medizinischer Fallgeschichten (wie etwa des Krankenberichts über den ›Eleven Grammont‹) interpretiert werden? Kann das anatomische (Heraus-)Präparieren auch als poetologisches Paradigma rekonstruiert werden? Die Medizin ist ein Feld des in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sich herausbildenden und für die Wissenschaften Leitfunktion gewinnenden anthropologischen Diskurses (neben Psychologie, Rhetorik, Naturkunde und Philosophie). Schiller hat an all diesen Disziplinen, ausgenommen die Naturkunde, produktiven Anteil. So erscheint es erschließungskräftig, immer neu zu fragen, in welcher Weise diese verschiedenen Wissensfelder jeweils verknüpft werden. In Schillers ästhetischer Refle-

xion insbesondere der nachkantischen Zeit ist weiter denn deutlich ein Impuls des ›Heilens‹ geschichtsphilosophischer und anthropologischer Antagonismen zu erkennen. Kann die Auseinandersetzung mit Kant (die ja nicht auf eine tabula rasa trifft, sondern auf das Denken eines Mediziners, der schon seit je mit den konkreten, therapeutischen Implikationen der Leib-Seele-Wechselwirkung rechnet) auch als Versuch eines ›Therapie‹-Konzepts gelesen werden, das die vorkantischen Modelle mit den nachkantischen konfrontiert und engführt?

In diesem Bezugsfeld verortet *Dietrich von Engelhardt* seine medizinhistorische Analyse von Schillers Umgang mit seinen Krankheiten, welche ihre Pointe insbesondere darin hat, zu zeigen, wie sich der Mediziner als Patient verhält. Scherzhaft und doch auch mit Ernst betrachtet sich Schiller, dessen medizinische Ausbildung in dem Beitrag rekapituliert wird, als jemanden, der von der ›hippokratischen Kunst‹ abgefallen sei, wofür sie ihn zu ihrem Opfer gemacht habe. Im Verlauf seines Beitrags zeigt von Engelhardt dann, wie dieses medizinisch kompetente Opfer der Medizin zu beurteilen sei. Das Fazit der minutiösen Analyse von Selbstzeugnissen und anderen biographischen Quellen ist, daß Schiller, der bei seinen Selbstkommentaren antike wie moderne Medizin heranzieht, im Umgang mit der Krankheit diese zwar akzeptiert, aber zugleich ihre Schwere herunterspielt; daß er im Umgang mit den Medizinern durchaus ›aufgeklärt-kooperativ‹ ist; und schließlich, daß er mit dem durch die Krankheit teilweise auf sehr einschneidende Weise veränderten Leben immer ›kreativ-konstruktiv‹ umgeht. Dieser Beitrag, der auch eine Lanze für neuere Ansätze biographisch-pathographisch-werkgeschichtlicher Analyse brechen möchte, schafft den wissenschaftsgeschichtlichen Kontext für die beiden dann folgenden Artikel, die wichtige Einzelaspekte aus diesem Zusammenhang genauer weiterverfolgen.

Ins Zentrum von Schillers Anthropologie führt *Ludwig Stockinger*, indem er, anknüpfend an die Studien Wolfgang Riedels, das Verhältnis zu der Theorie des einflußreichen Mediziners Georg Ernst Stahl (1659–1738) untersucht und damit Schillers medizinische Dissertationen, seine Ästhetik – und auch das berühmte Zitat aus Wallensteins Tod (›Es ist der Geist, der sich den Körper baut‹) – in den Zusammenhang einer bereits um etwa 1700 geführten Diskussion in Medizin und Philosophie stellt. Es zeigt sich mit großer Deutlichkeit, daß einzig das Modell des ›interaktionistischen Dualismus‹ bzw. des *influxus physicus* die entsprechende Problemlösungskapazität aufweist und deshalb in verschiedenen Variationen die Diskussion dominiert. Von Stahls Theorie wird primär die Einsicht eines engen Zusammenhanges zwischen Seele und Körper aufgenommen und weiterentwickelt. Eine gewisse Rolle spielen Vorstellungen einer dritten Substanz zwischen Leib und Seele, die ›Nervengeist‹- oder ›Mittelkraft‹-Theorien, auf die sich auch Schiller in seiner ersten Dissertation bezieht, welche nach Stockinger nicht zufälligerweise abgelehnt wurde, denn sie rekurriert auf ein bereits abgelegtes Theorieparadigma. Unter veränderten geistesgeschichtlichen Bedingungen wird Stahls Position wieder attraktiv, denn an sie können romantisch-organizistische Positionen anknüpfen.

Auch der Beitrag von *Lutz-Henning Pietsch* leistet eine philosophiegeschichtliche Konkretisierung – aber zugleich auch eine dramenanalytische Erprobung. Ausgangspunkt ist die Frage nach der Motivation und der psychologischen Fundierung der Handlungs-Umschläge in seinen Dramen. Das philosophische Problem: Wenn man, wie der Mediziner Schiller, im Rahmen des herrschenden Paradigmas von einem neuromechanischen (Assoziations-)Modell ausgeht, das die Logik der Wahrnehmung, Erinnerung und des Gedankens erklärt, dann stellt sich für den Philosophen und Dramatiker Schiller die Frage nach der Freiheit des Willens und des Handelns seines Helden. Der Dualismus zwischen Geist und Materie wird in der präzisen Analyse Pietschs auf einer zweiten systematischen Stufe herausgearbeitet, und zwar innerhalb des Geistig-Seelischen selbst; denn die zeitgenössische Medizin beschreibt die Gedankenmechanik unter Rekurs auf das materiell-neuronale Substrat der ›Ideen‹ bzw. auf die ›materiellen Ideen‹. Wie kann also angesichts dieses ausgefeilten Modells einer Gedankenphysiologie eine – mehr oder weniger – souveräne Steuerung dieser Mechanismen durch eine übergeordnete Instanz ›gerettet‹ werden? Dies geschieht, so kann Pietsch zeigen, unter Rekurs auf eine Theorie der Aufmerksamkeit. Durch Aufmerksamkeitslenkung kann die Seele in gewissen Grenzen (welche die Materie noch läßt) die Auswahl der relevanten ›Empfindungen‹ beeinflussen. Diese Vorstellung findet sich bei Abel, bei Garve, bei Platner – und auch in Schillers erster Dissertation. Pietsch rekonstruiert insbesondere, wie in der zeitgenössischen Anthropologie bei Entscheidungskonflikten durch Aufmerksamkeitssteuerung eine bestimmte Wendung herbeigeführt werden kann: Ein bereits fertiges dramaturgisches Modell etwa für Entscheidungsmonologe. Der zweite Teil des Beitrags zeigt an den drei frühen Dramen Schillers die interpretatorische Fruchtbarkeit des Ansatzes. Das Analysemodell für die Dramen wird also direkt aus der zeitgenössischen anthropologischen Theoriebildung abgeleitet.

Während sich der vorangehende Beitrag noch im Bereich des – modern gesprochen – Psychologischen bewegt, greift der Beitrag von *Barbara Mahlmann-Bauer* auf das Feld der zeitgenössischen Psychopathologie über. Auch sie bezieht sich u.a. auf die Aufmerksamkeits-Debatten. Zugespitzt: Wenn die Aufmerksamkeitslenkung nicht im Dienst der Souveränität des Subjekts steht, sondern zur ›Sklavin der materiellen Ideen‹ wird, dann werden die Prioritäten bzw. die Richtung des *influxus* ins Gegenteil verkehrt. Das wäre der Fall eines geisteskranken Helden. Indem sie eingehend zeigt, wie Schiller in seinem letzten Dramenprojekt auf psychopathologische Erklärungsmodelle aus seiner ganz frühen medizinischen Zeit zurückgreift, erweist Mahlmann-Bauer bezüglich der anthropologischen Prämissen die problemgeschichtliche Einheit von Schillers Werk. Auch hier zeigt sich, wie präzise die Psychologie der Zeit die Handlungsmodelle zur Verfügung stellt, auf die Schiller in seiner Dramenarbeit zurückgreift. Zu diesen Quellen gehört, worauf schon Riedel hingewiesen hat, auch das Werk des Abel-Lehrers Johann Georg Sulzer mit seiner Theorie der ›intrapyschischen Fremdbestimmung‹, durch welche der Wille entmachtet wird und einen katastrophalen Handlungsgang initiiert. Auch die Verbin-

dungen zur zeitgenössischen ›Klimatheorie‹, welche ein charakterologisches Modell bzw. Nationalstereotypen aus den klimatischen Bedingungen der jeweiligen Landes ableitet (auch etwa von Herder vertreten), sind bei Schiller nachweisbar.

Methodologisch wie inhaltlich fügt sich der Beitrag von *Jörg Robert* gut in diesen Kontext. Wie Pietsch auf die Theorie der Aufmerksamkeit rekurriert, bezieht sich Robert auf die Assoziationspsychologie, wie sie Schiller in der Philosophie der Physiologie rezipiert und repräsentiert und dann in der Matthison-Rezension aus der Zeit der klassischen Ästhetik-Abhandlungen erneut aufnimmt. Auch in diesem Beitrag wird also die innere Einheit von Schillers Denken nicht in der Kant-Lektüre gesehen, sondern in der frühen medizinisch-anthropologischen Prägung. Ästhetikgeschichtlicher Hintergrund ist das Lessingsche Verdikt über die naturlyrische ›Schilderungssucht‹, auf das Schiller mit einer assoziationspsychologisch fundierten Theorie der Naturlyrik reagiert, denn auch diese Rezension Schillers ist zugleich Kritik wie Poetik. Lessings mediensemiotisch begründete Ablehnung der poetischen Malerei wird, das zeigt Robert stringent, von Schiller durch den Nachweis konterkariert, daß die Seele im Rahmen ihrer Assoziationsfolgen selbst schon ›malt‹, indem sie Bilderfolgen generiert.

3. *Felder ›geistiger‹ Beherrschung der Natur: das Erhabene, magisches Naturdenken.* Das Erhabene, als eine Figur des Umschwungs, gibt der Erfahrung einer aller menschlichen Verfügung sich entziehenden Natur-Macht Raum, um zugleich das Vermögen im Subjekt heraufzurufen und zu affirmieren, sich über solch eine Erfahrung grundlegender Heteronomie zu erheben. Je entschiedener Schiller die Denkfigur des Erhabenen favorisiert, desto nachdrücklicher stellt sich die Frage, wie weit hierbei dieses radikal Andere anerkannt ist und in welchen Formen, weiter, ob die Beherrschung dieser Erfahrung von Heteronomie in der erhabenen Wende nur den ›Sieger‹, d.h. die Vernunft, befriedigt oder ob sie auch von einem Gegen-Impuls durchzogen ist, dem Beherrschten Raum und Stimme zu geben. Wie weit gewinnt Natur dabei – als Erfahrungsfeld des ganz Anderen gerade in ideeller Perspektive – notwendig dämonische Züge?

Georg Braungart zeigt in seinem Beitrag, daß die Idee des Erhabenen, die bei Schiller ja überaus prominent ist, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts am Schnittpunkt zweier Diskurse liegt, wobei sich Schiller, singular in seinem Umfeld, gegenüber dem einen vollständig verweigert: Die erhabene Wende als Restituierung des Subjekts in seinem Vermögen zur Vernunft verknüpft das Erhabene mit dem anthropologischen, die Bindung an Naturerfahrung verknüpft das Erhabene zugleich mit dem geologischen Diskurs, der sich in dieser Zeit in Absetzung zur tradierten Natur- und Erdgeschichte neu herausbildet. Die Topik des Erhabenen hat von Beginn an eine Vorliebe für diejenigen Naturbilder, die im ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert zunehmend in den Wissenschaftshorizont der Geologie treten. Sie eröffnet, alternativ zur biblischen Schöpfungsgeschichte, unvorstellbar ausgedehnte Zeiträume der Erdgeschichte, was eine umfassende Relativierung des Menschen und seiner Geschichte einschließt. Zusätzlich zu den zwei Varianten des

Erhabenen, die Kant entworfen hat, ist derart eine eigenständige dritte anzusetzen, das ›Geologisch-Erhabene‹, die Erfahrung der Natur in ihrer unermeßlich sich erstreckenden zeitlichen Dimension, die den Menschen umfassend marginalisiert, was eine ›Fassung‹ des Subjekts und Erhebung über diese Annihilation sehr viel prekärer erscheinen läßt als bei den anderen Varianten des Erhabenen. So wird die Geologie zur großen Herausforderung der Anthropologie als der Leitwissenschaft der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts; entsprechend hat sie, eingebettet in allgemeine Naturgeschichte, viele Autoren fasziniert. Braungart zeigt Schillers völlige Abstinenz gegenüber dieser Wissenschaft wie gegenüber deren subjektphilosophischen Provokationen. Er weist nach, daß die neue Wissenschaft, wenn auch zögerlich und eingeschränkt, auch auf der Hohen Karlsschule rezipiert wurde, daß Schiller dies jedoch entweder nicht mitvollzogen oder aber ignoriert hat, daß er generell verständnislos blieb gegenüber dem ›Reich der Steine‹, auch angesichts von Goethes Faszination für dieses Thema. Ein Geologisch-Erhabenes lag jenseits von Schillers Horizont, was, wie gezeigt wird, auch zu anachronistischen Bildvorstellungen in den Dichtungen Schillers geführt hat. Diese eigenartige Beschränkung des Horizonts, so gibt Braungart zuletzt zu bedenken, läßt sich aber auch positiv interpretieren: als Versuch, eine anthropozentrische Perspektive aufrechtzuerhalten – gerade gegenüber der transhumanen Perspektive, die die zeitgenössische Naturforschung immer gebieterischer und unabweisbarer fordert. Botho Strauß hat in seinem Band *Paare, Passanten* zur Denkfigur der Dialektik vermerkt: »Ohne Dialektik denken wir auf Anhub dümmen; aber es muß sein: ohne sie!«² Kann man diese Formulierung auf Schillers Verweigerung gegenüber der Geologie resp. gegenüber dem Geologisch-Erhabenen übertragen?

Helmut Koopmann hebt in seinem Beitrag auf einen tiefgreifenden Wandel der von Schiller entworfenen Bilder der Natur ab. Bis in die späten achtziger Jahre werden Bilder einer schrecklichen, grausamen, zerstörerischen Natur berufen, um, ganz im Sinne von Kants Theorie des Erhabenen, die Autonomie des Menschen zu bezeugen, der gegenüber der offenbaren Naturgewalt seine intelligible Unabhängigkeit behauptet. Diese Rückbindung der Naturerfahrung an die Freiheitsidee erlaubt, am Naturdenken der Aufklärung festzuhalten, dem Natur ein vernunftmäßiges, regelhaft organisiertes, zusammenhängendes Ganzes ist, das in der Form von ›Naturgesetzen‹ in die Universalgeschichte hineinragt und Geschichte als Fortschrittsgeschichte denken läßt. In Schillers Arbeiten seit den neunziger Jahren, markant z.B. in der Schrift *Über das Erhabene*, vor allem aber in der klassischen Lyrik, finden sich analog und gehäuft wieder Bilder einer zerstörerischen Natur, nun aber nicht mehr als Demonstrationsmittel für die Freiheit des Menschen; sie werden jetzt vielmehr, aufgrund ihres angsterregenden Eigenlebens, zu einem Argument gegen die Aufklärungstheorien. Natur ist nun gewalttätig und zerstörerisch, ohne jegliche Gesetzlichkeit, ihr kann nur mit freier Schickung in das ›Schicksal‹ begegnet wer-

² Botho Strauß: *Paare, Passanten*, München / Wien 1981, 115.

den. Das zerstörerische Potential der Natur und der Zweifel an der Gültigkeit von Gesetzmäßigkeiten in ihr stehen analog zur Absage an eine Fortschrittsgeschichte des Menschen: Sie ist nun ebenso zerstörerisch und undeutbar, wie es sich in der *terreur* im Verlauf der Französischen Revolution gezeigt hat. Harmonie von Natur und Geschichte erweisen sich als Lüge.

Ist es ein Anliegen Schillers, Natur nicht in einer rigiden Subjekt-Objekt-Relation zu denken (Natur als Objekt des sie erkennenden und bearbeitenden Subjekts), so müssen Vorstellungen einer geistig durchdrungenen Natur attraktiv werden. Sich einem so verstandenen ›Ideellen‹ der Natur, als dieser selbst inhärent, erkennend und handelnd zuzuordnen (während dieses Ideelle bei Kant nur den Status einer regulativen Idee hat: die der Natur unterlegte Zweckmäßigkeit), macht den magischen Naturbezug aus. Schiller macht es in verschiedenen Spielarten zum Thema: in der Astrologie als Orientierung des Handelns (z.B. im *Wallenstein*), im Scharlatan, der geistige Naturbeherrschung bloß fingiert (*Der Geisterseher*), in der Verknüpfung von Naturgesetzlichkeit und Zufall in einigen Balladen.

Bernhard Greiner geht in seinem Beitrag von dem Gedanken aus, daß eine im Kunstwerk dargestellte Naturgewalt, sie mag noch so furchtbar sein, durch den Akt der Darstellung immer schon menschlicher Bewältigung unterworfen ist und daher eine erhabene Einstellung nicht hervorrufen kann, wie Kant entsprechend auch ein Erhabenes der Kunst nur sehr eingeschränkt zugesteht. Schiller vollzieht diese Einschränkung nicht mit, und so stellt sich ihm die Frage, wie es möglich sei, die Kunst für Natur jenseits der Subjekt-Objekt-Spaltung zu öffnen, was verlangt, die Bewältigung zu unterlaufen, die im künstlerischen Akt schon immer geleistet ist. Als Verfahren Schillers wird ein spezifisches Handhaben der Unterbrechung aufgewiesen. In der Ballade *Die Kraniche des Ibycus* wird ein Naturvorgang (der Flug der Kraniche) zum moralischen Gedächtnisraum, seine Wiederholung entläßt den in ihm eingelagerten moralischen Gehalt, aber nicht im Aufstieg zu moralischem Handeln, vielmehr, mit dem ungewollten Selbstverrat der Mörder, als Rückbiegung in den Raum des Unwillkürlichen, in diesem Sinne der Natur. Erreicht wird dies für die dargestellten Figuren und evident wird es für den Leser dadurch, daß kulturell verfügbare Strategien der Distanzierung übermächtiger Gewalt (hier die Tragödie als Transformation des kultischen Geschehens, das den Gott in die Gegenwart ruft) aufgegriffen und deren regelhafter Verlauf unterbrochen wird. Das schafft einen Zugang zu der Gewalt, die im Prozeß der Distanzierung gebändigt worden war. In der Ballade wird die Poetik der Unterbrechung an einer erzählten Theaterszene entwickelt. Wie sie der Dramatiker Schiller einsetzt, wird an der *Jungfrau von Orleans* gezeigt. Die Unterbrechung fällt hier zusammen mit der dramatischen Peripetie, erscheint mithin als das zentrale dramaturgische Prinzip: die Begegnung mit dem schwarzen Ritter und dann mit Lionel als Aufbrechen des unabänderlich scheinenden Zusammenhangs, daß die Ausführung des theopolitischen Auftrags, die Idee der Freiheit in die Wirklichkeit zu bringen, an die Unterwerfung der Natur (Formierung des Affekts nach außen wie als Unterdrückung der eigenen Natur) gebunden

ist. Mit der Unterbrechung gelangt die unterdrückte Natur zum Durchbruch, die distanzierte Gewalt der Naturunterdrückung wird aber mit Johannas Selbstnegation (im Verhör des Vaters) restituiert. Gezeigt wird, daß gerade die Szenen der Unterbrechung, in denen die unterdrückte Natur Johannas zum Durchbruch gelangt, durch ein Übermaß an intertextuellen Bezügen (zentral dabei Bezüge zu Tassos *Befreitem Jerusalem*), die Heldin im Sinne Kants als eine ›ästhetische Idee‹ entwerfen und daß erst die solcherart ›ästhetisierte‹ Natur zum Gegenpart der ideell unterdrückten Natur werden kann. In solchem Entwurf einer ästhetisierten Natur als Gegengewicht der ideell begründeten Naturunterdrückung vergegenwärtigt das Drama ›ganze‹ Natur. Die transzendierende Kraft der ästhetisierten Natur wird aber nicht zum Zeichen der überschießenden Kraft der Vernunftidee im Prozeß ihrer versuchten Verwirklichung, vielmehr zum Indikator der hierfür aufzuwendenden Naturunterdrückung. Sie kann dieses Gewaltverhältnis nicht ausgleichen, sondern überstrahlt es nur als eine Apotheose der Kunst, die Natur als ›ästhetische Idee‹ entfaltet.

4. *Natur als Gegenstand und Wirkungsfeld im Menschen: Affekte und deren Strukturierung in der Lyrik und im Drama.* Es ist nicht zu übersehen, daß Schiller – gerade als Rhetoriker – eine zentrale Komponente seiner literarischen Arbeit im Bereich der Affektmechanik und des Räderwerks der menschlichen Seele ansiedelt. So sind von der Frage nach dem Naturhaften (über die Kantischen Kategorien hinaus) der ›inneren Bühne‹ von Schillers lyrischen und dramatischen Figurationen aufschlußreiche Hinweise zum Verständnis seiner Gedichte und Dramen zu erwarten. In immer neuen Mischungsverhältnissen wird dabei aus der Tradition der Poetik des *movere* Überkommenes mit Erkenntnissen und Konzeptbildungen der zeitgenössischen Psychologie bzw. Anthropologie verbunden. Zugleich kann in diesem Horizont verfolgt werden, wie über die ›innere Natur‹ der lyrischen und dramatischen Figurationen die Natur in das Zentrum der Geschichtsphilosophie gerät.

Günter Oesterle erinnert in seinem Beitrag daran, daß *Die Räuber* nur eine Seite des anthropologischen und dramaturgischen Debütprojekts des jungen Schiller gewesen sind, während die andere Seite in der dramatischen Umschrift der Semele-Episode aus Ovids *Metamorphosen* greifbar werde. Der medizinisch und philosophisch geschulte Schiller versucht hier, die Doppelnatur des Menschen mit Hilfe verschiedener Grenzziehungsanalysen auszuloten, bei denen er eigentlich inkompatible theoretische Konzepte und Modelle menschlicher Natur im Rahmen eines poetischen Experiments zueinander in Stellung bringt. So wird in *Semele* mit der Problematisierung der theosophischen Figur des Prozesses der ›Vergötterung‹ zugleich die medizinisch-anthropologische Frage nach der Extremgrenze von Freude und Schmerz und damit nach der Grenze zwischen Götterähnlichkeit und notwendiger Götterunähnlichkeit gestellt. Daß dabei die Freude als Ekstase tödlich sein kann, wird – über die Ovidische Vorlage hinausweisend – sowohl auf dem Feld von *simulatio* und *dissimulatio* verhandelt wie auch in der Gestaltung ›moderner‹ Figuren- und Geschichtskonzeptionen. Poetisch expliziert wird die Inszenierung göttlich-menschlicher Liebe jedoch, indem die Grenzen des poetisch Darstellbaren

überschritten werden und diese ›Elysiumssekunde‹ nur noch als wortlose Bewegung dargestellt werden kann.

Dorothea von Mücke zeigt in ihrem Beitrag, wie Schiller in seinem Gedicht *Klage der Ceres* eine ästhetische Fragestellung innerhalb der Thematik des Todes verhandelt, wobei dieser als Voraussetzung für ein Modell ästhetisch-künstlerischer Produktion aufgewiesen wird. Im Unterschied zum antiken Quellentext, Ovids *Fasten*, ist hier die zyklische Erneuerung der Natur nicht Zeichen für eine Hoffnung auf die Wiederkehr des Lebens, gerade aufgrund der Endgültigkeit des Todes zeigt sie sich vielmehr als eine entzauberte und gleichgültige Natur. Entwickelt die Ceres-Figur zu Beginn des Gedichts noch Strategien einer Leugnung des Todes durch imaginäre Inszenierungen, Projektionen auf die Natur und Wunschphantasien, so erweisen sich diese bald schon als vergeblich aufgrund der Dimension der Zeit als eines naturgesetzlichen Realitätsprinzips, welches das gleichzeitige Bestehen von Tod und Leben, von Tag und Nacht, von Ober- und Unterwelt unmöglich macht. Erst nach der Akzeptanz dieser radikalen Trennung im Raum der Naturgesetzlichkeit kann Ceres eine Synthese der beiden Sphären auf dem Feld der Kunst suchen. Mit ihrer Semiotisierung wird die Kunst des Ackerbaus zu einer Technik der Verzeitlichung, die nun aber die Gegensätze in kontinuierliche, einander bedingende Phasen transformiert und prozessualisiert – und damit die beiden Reiche vermischt. Die daraus hervorgehende verzauberte Natur ist folglich ein reines Kunstprodukt. Indem die Trauerarbeit so durch ein Sprachverständnis beendet wird, das in künstlerischer Verausgabung aufgeht, eröffnet sich die mythopoetische Dimension der Natur, die keine Remythologisierung meint, sondern eine durch Künste kultivierte Natur als Alternative zu Naturgesetzlichkeit und Wunschphantasien. Trauer im Sinne eines ursprünglichen Verlustes bzw. Trauerarbeit wird so zum Modell für die Produktion von Kunst.

Klaus-Detlef Müller fragt nach dem das literarische Werk Schillers bestimmenden Naturbegriff, für den er eine physische (physiologische), eine moralische und eine geschichtsphilosophische Dimension herausarbeitet. Physisch ist der Mensch determiniert, zugleich jedoch frei, sich zu seiner Naturbestimmtheit zu verhalten (so stilisiert sich der von der Natur benachteiligte Franz Moor zum Rächer an der Natur). Die moralische Dimension des Naturbegriffs (die ethische Bestimmung der Menschennatur) ist in den Dramen Schillers ständig im Spiel: ›Natur‹ als Maßstab für die gestörte soziale Ordnung, generell für die ›Unnatur‹ der geschichtlichen Welt. Die gestörte Vaterordnung als Unnatur zu fassen, zielt dabei nicht auf ein positives Sozialmodell im Zeichen der Trias von Familienvater, Landesvater und Gottvater, vielmehr darauf, die ethische Bestimmung der Menschennatur als Maßstab für die Beurteilung des menschlichen Handelns zu etablieren. Geschichtsphilosophisch erlaubt der Maßstab ›reine Natur‹ den unvollkommenen oder schlechten Gebrauch, den die Menschen von Vernunft und Willensfreiheit gemacht haben, zu objektivieren und zu kritisieren. Die dramaturgische Produktivität dieser Perspektive wird an der *Jungfrau von Orleans* dargelegt, als dem Drama Schillers, das wie kein

anderes von der Geschichtsphilosophie bestimmt ist (mündend in das Paradox, daß die Aufhebung der Fremdbestimmung durch die historische Sendung für Johanna in Selbstentfremdung endet als der Unnatur, die die Welt bestimmt). Diese Problemkonstellation wird abgegrenzt von der des *Wilhelm Tell*, wo die Mängel der geschichtlichen Welt nicht die zwangsläufigen Wunden der Kultur selbst sind, sondern ein konkreter historischer Fall von verweigertem Recht. Tells Handeln motiviert das Drama naturrechtlich und »adelt« es durch die Verbindung mit dem ebenso natur- und weiter menschenrechtlich begründeten Kampf der Urkantone um ihre Freiheitsgarantien, gleichwohl bleibt Tell von seiner Mordtat gezeichnet. Das erweist noch einmal, daß in Schillers Dramen Natur ein ethisches Konzept ist: Reine Natur bedeutet Übereinstimmung mit der philosophisch und theologisch begründeten Vorstellung der menschlichen Bestimmung und der göttlichen Ordnung.

Philippe Wellnitz fragt nach dem Entwurf und der Reflexion weiblicher Natur am Beispiel der *Maria Stuart*. Er zeigt zum einen, daß die für das 18. Jahrhundert und speziell auch von Schiller erwartbaren Klischees patriarchalisch männlicher Imagination von Weiblichkeit sowohl positiv als auch negativ durchbrochen werden; letzteres darin, daß Schiller hier die Anmut, die die theoretischen Schriften geschlechtertypologisch als weiblich entwerfen, beiden weiblichen Hauptfiguren versagt. Zum anderen wird herausgearbeitet, daß das Drama durchgehend die weibliche Natur als heteronom bestimmt: Weder auf dem Feld des Sinnlichen noch auf dem des politisch-ethisch motivierten Handelns ist ein Ausbrechen aus der Geschlechtsrolle möglich. In der reflektierenden Distanzierung dieser Heteronomie gewinnt die scheinbar naturhafte Festlegung durch das Geschlecht jedoch den Spielraum einer Geschlechts-Rolle, als Feld, die anderen Dimensionen des Schillerschen Naturbegriffs ins Spiel zu bringen.

Peter André Bloch ruft in seinem Beitrag zum *Wilhelm Tell*, gegen die herrschende Tendenz, das Drama nur noch parodistisch oder folkloristisch auf die Bühne zu bringen, die emanzipatorische Kraft der Grundaussage des Stücks in Erinnerung. Ihre Schwäche haben Inszenierungen in der Regel darin, daß sie – unreflektiert – von einem Verständnis von Freiheit geleitet werden, das diese auf Betreiben des eigenen Vorteils eingrenzt. Die entscheidende Dimension aller an der Neubegründung der Gemeinschaft positiv beteiligten Figuren des Stücks bleibt damit außerhalb des Blicks, d.i. die Ausbildung von Selbstverantwortung im Horizont einer Staatsvision, in der sich alle Bürger in gleicher Weise aufgehoben sehen, mit Rechten und Pflichten, die ihren Möglichkeiten entsprechen. Begründung und Garant dieser Gemeinschaftsbildung ist eine Natur, die rousseauistisch verstanden ist als Inbegriff göttlicher Lebenskraft, in deutlichem Gegenentwurf zur Neubegründung politischer Gemeinschaft in der Französischen Revolution im Namen der Vernunft. Ihre Beschränkung hat dieser Entwurf im reduzierten Bild der Gegenseite als nur verwerflich. Das lenkt das Drama in einen ahistorischen Raum oder schränkt seine Problemkonstellation auf einen Sonderfall ein, was Schiller mit der natur-religiösen Begründung der historischen Handlung ebenso vollzieht wie zu überstrahlen sucht.

Das Symposium ›Schillers Natur‹, dessen Beiträge hier vorgelegt werden, wurde von der Fritz Thyssen Stiftung finanziert, der wir für ihre Unterstützung danken. Den Herausgebern der *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* danken wir für die Zusage, die Konferenzbeiträge als Sonderheft dieser Zeitschrift noch im Schiller-Jubiläumjahr zu veröffentlichen. An der Redaktion der Beiträge hat Lutz-Henning Pietsch entscheidend mitgewirkt, assistiert von Margarete Fuchs und Stefan Kleie. Ihnen sei unser herzlicher Dank für ihre fachkundige, zuverlässige und unermüdliche Arbeit ausgesprochen.

Tübingen, im August 2005

Georg Braungart und Bernhard Greiner

DER NATURGRUND DER ÄSTHETISCHEN,
DER ›SCHÖNHEITSGRUND‹ DER
NATURWISSENSCHAFTLICHEN REFLEXION

ÄSTHETISCHE SUBJEKTIVITÄT UND GESPALTENE MODERNE

Von Josef Früchtl

Daß die Konzepte von Subjektivität und Moderne einen inneren Zusammenhang bilden, ist schon lange keine originelle Behauptung mehr. Die Philosophie des deutschen Idealismus hat sie in den ebenso weitläufigen wie engmaschigen, in jedem Fall aber kulturprägenden Diskussionskontext eingeführt, den wir heute häufig »Diskurs« nennen. Es ist namentlich Hegel, der seine Epoche ausdrücklich als moderne Zeit beschreibt und die Aufgabe der Philosophie, der aufs Generelle spezialisierten, aufs Ganze gehenden Theorie, darin sieht, diese Zeit in Gedanken zu erfassen. Und indem sie das tut, erkennt sie Subjektivität als das Prinzip der Moderne, jenes abstrakte Ich, das als reine Selbstbeziehung, als Subjekt, das sich selbst zum Objekt machen kann, Erkenntnisgrund für jegliche Beziehung auf das ist, was nicht Ich, bloßes Objekt ist. Descartes verhilft dieser erkenntnistheoretischen Umpolung und dem damit einhergehenden, folgenreichen Paradigmenwechsel zum Durchbruch, Kant etabliert ihn systematisch, in umfassender wie intern hergeleiteter Form, und Hegel verknüpft ihn mit dem zeitdiagnostischen, modernitätstheoretischen Anspruch der allgemeinen Theorie namens Philosophie. Daß Subjektivität das Prinzip der Moderne ausmacht, heißt dann nicht mehr und nicht weniger, als daß es für eine moderne Gesellschaft bzw. Kultur nichts mehr geben kann, keinen Sachverhalt aus den Bereichen der Wissenschaft, der Moral, der Politik, der Erziehung etc., der nicht durch die Prüfung des begründeten Ja- oder Nein-Sagens hindurchgegangen ist. Alles, was den Anspruch erhebt, gültig zu sein, kann als gültig nur durch die betroffenen Subjekte anerkannt werden. In diesem Sinne ist Subjektivität bis heute die Basis einer modernen Gesellschaft bzw. Kultur, die basale Struktur eines modernen Diskurses, der eben deshalb als kollektive »Selbstverständigung« bezeichnet werden kann.

So unbestritten also der Zusammenhang zwischen dem Konzept der Subjektivität und der Moderne ist, so uneindeutig stellt sich der zwischen Moderne und *ästhetischer* Subjektivität dar. Zwar wird diesbezüglich allgemein die *Querelle des Anciens et des Modernes* vom Ende des 17., Anfang des 18. Jahrhunderts anerkennend angeführt, da seither die sogenannten Modernen die ästhetische Vorbildlichkeit der Antike ablehnen und deren er- und verklärte zeitenthobene Schönheit zugunsten einer zeitspezifischen und insofern modernen Schönheit zurückweisen. Aber dann scheiden sich auch schon die Geister. Während für die einen Subjektivität in ihrer spezifisch ästhetischen Gestalt nur einen marginalen Stellenwert im Rahmen einer Theorie der Moderne einnimmt, ist sie für die anderen von privilegierter und paradigmatischer Gültigkeit. Dies vor allem deshalb, weil sie immer wieder, und vor allem am Ende des 18. Jahrhunderts, als die Instanz angesehen wird, die ausdrücklich eine Lösung der basalen Probleme einer modernen Gesellschaft verspricht.

Schiller ist bekanntlich einer der prominentesten Verfechter dieser zweiten Position.

Nun ist es aus heutiger, ernüchtert pluralistischer Sicht gewiß übertrieben, der ästhetischen Subjektivität einen privilegierten Status zuzuschreiben, nicht aber einen paradigmatischen. An ihm bin ich interessiert. An der Subjektivität in ihrer ästhetischen Gestalt zeigen sich demnach, so die Hintergrundthese meiner Ausführungen, die mit dem Prinzip der Moderne, der Subjektivität als solcher, aufbrechenden inneren Widersprüche in besonderer Deutlichkeit. Schiller bietet sich dafür, wie soeben bereits angedeutet, als eine Kristallisationsfigur an, und dies um so klarer, je mehr man sich dabei auf dessen angestrenzte Versuche konzentriert, Freiheit und Natur zusammenzudenken. Innerhalb eines differenzierten Konzepts von Moderne, so lautet die anschließende spezifische These, gehört Schiller zwar eindeutig zum *klassischen* Konzept, hat es aber bereits mit jener fundamentalen Widersprüchlichkeit zu tun, die das *agonale* Konzept von Moderne kennzeichnet. Als klassischer Moderner baut er auf das Prinzip der Subjektivität und sucht Synthesen, als agonaler Moderner aber sieht er sich mit der Unmöglichkeit von Synthesen konfrontiert.

I. Eine differenzierte Moderne

Die geistes- und kulturwissenschaftliche Diskussion um den Begriff der Postmoderne hat in den vergangenen fünfundzwanzig Jahren verständlicherweise dazu geführt, in einem Abgrenzungsakt erneut den Begriff der Moderne zu klären. Der vertrauten binären Logik folgend wird aus der Abgrenzung eine Entgegensetzung, und aus den einander entgegengesetzten werden definitorisch bestimmte Einheiten: ›die‹ Postmoderne und ›die‹ Moderne. Daß auch dieser bestimmte Artikel Unbestimmtheiten verdeckt, ist der Diskussion zwar nicht entgangen, je länger sie dauerte, desto weniger, aber es ist ihr dennoch nicht gelungen, die mittlerweile geläufige Rede von der Moderne und der Postmoderne von innen heraus wieder aufzulösen und aus der Welt zu schaffen. Die Vorstellung, Moderne und Postmoderne seien in ihrem unterschiedlichen Gebrauch innerhalb der Philosophie, der Literaturwissenschaft, der Architekturtheorie und der Soziologie auf die Einheit eines Begriffs und damit auf ein ebenso umgreifendes wie eindeutiges Verständnis zu bringen, erweist sich damit diskursiv als ebenso renitent wie sachlich als unhaltbar.

Hinsichtlich des Begriffs der Postmoderne besteht diesbezüglich inzwischen weitgehend Einigkeit. In der Philosophie vertritt ihn, mit Ausnahme von Jean-François Lyotard, der ihn Ende der 1970er Jahre eingeführt hat, ohnehin keiner der Wortführer vorbehaltlos.¹ Bezüglich des Begriffs der Moderne gibt es demgegen-

¹ Vgl. Michel Foucault: *Was ist Aufklärung?*, in: *Ethos der Moderne – Foucaults Kritik der Aufklärung*, hg. von Eva Erdmann u.a., Frankfurt a. M. 1990, 35-54; zu Jacques Derrida vgl. Wolfgang Welsch: *Vernunft – Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*, Frank-

über die Strategien, den ›Diskurs‹ der Moderne, etwa bei Jürgen Habermas, so umfassend anzusetzen, daß er den postmodernistisch aktualisierten Gegendiskurs immer schon mit umfaßt und historisch, in einem Nachhall des Hegelianismus, bei der jüngsten Gestalt dieses Diskurses, nämlich derjenigen der Habermasschen Theorie, endet. Es gibt die Strategie, das Konzept der Moderne auf der Zeitachse zu verlängern und, wie bei Ulrich Beck und Heinrich Klotz, von einer ›reflexiven‹ oder iterativ von einer ›zweiten Moderne‹ zu sprechen, die in der einen Lesart wiederum hegelianisch konnotiert ist – die Moderne trifft heute auf sich selbst in ihren Prämissen – und in der anderen schlicht bis zur x-ten Moderne fortgesetzt werden könnte. Schließlich gibt es auch die Strategie, den Begriff der Moderne prädikativ zu spezifizieren und, wie bei Wolfgang Welsch, von ›unserer postmodernen Moderne‹ zu reden.²

In meinem Buch *Das unverschämte Ich – Eine Heldengeschichte der Moderne* unterbreite ich dagegen den von der jüngeren französisch-philosophischen Diskussion inspirierten Vorschlag, von der Zeit- auf die Raumachse zu wechseln und die Moderne gewissermaßen archäologisch als ein Schichtungsphänomen zu betrachten. Die Moderne erweist sich dann als ein Kampf, ein Widerstreit des Ich mit sich selbst – die *agonale* Ebene –, der notwendig auf der Grundlegung des Ich als Prinzip der Moderne selber aufbaut – die *klassische* Ebene – und im frei oder auch wild kombinierenden Spiel mit den eigenen Elementen seine jüngste Ausformung findet – die *hybride* Ebene. Jede Ebene hat ihre paradigmatischen Theoretiker: die klassische vornehmlich Hegel und zuletzt Habermas, die agonale die Romantiker in ihrer tragischen und ironischen Gestalt und die hybride vor allem Nietzsche und seine sogenannten postmodernen Nachfolger. Den Begriff der Moderne in bedeutungstragende Schichten zu zerlegen, verhindert, ihn als eine monolithische, einfach-eindeutige Einheit zu konzipieren und mit einem vereinfachten, aufgeblästen Begriff der Postmoderne oder einem schwachen, sozusagen asthmatischen Begriff der ›zweiten Moderne‹ zu kontrastieren. Überlagerungen, Durchdringungen und wechselnde Gewichtungen der einzelnen Bedeutungsschichten lassen sich so besser begreifen. Sie stehen in einem Verhältnis des Gegen-, Neben- und Miteinan-

furt a. M. 1995, 247 ff.; zu Richard Rorty vgl. *Der Mensch ist ein tolerantes und schöpferisches Tier – Ein Gespräch mit Richard Rorty*, in: *Welten im Kopf: Profile der Gegenwartsphilosophie – England/USA*, hg. von Ingeborg Breuer u.a., Berlin 1996, 133; vgl. allgemein *Merkur* 52 (1998), Heft 9/10 (Sonderheft *Postmoderne – Eine Bilanz*); Thomas Assheuer: *Der Schnee von gestern*, in: *DIE ZEIT* Nr. 34, 13. August 1998.

² Vgl. Jürgen Habermas: *Der philosophische Diskurs der Moderne – Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt a. M. 1985; Ulrich Beck: *Risikogesellschaft – Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt a. M. 1986; Heinrich Klotz: *Die Zweite Moderne – Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart*, München 1996; Wolfgang Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim 1988; allzu einfach macht es sich Welsch freilich, wenn er eine Unterscheidung zwischen drei großen Epochen vornimmt – Metaphysik, Moderne, Postmoderne –, die Moderne als Ästhetisierungsperiode bestimmt und Schiller als ihren prominentesten Vertreter benennt (vgl. Wolfgang Welsch: *Ästhetik und Anästhetik*, in: Ders.: *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1990, 9-40, hier 28).

der. Die Moderne ist nichts anderes als die wechselnde Ausgestaltung dieses Verhältnisses. Es gibt Abschnitte, in denen die eine Schicht dominant ist, und Abschnitte, in denen eine andere dominiert. Die Schichten reiben sich aneinander bis zum Widerspruch, durchdringen sich aber auch, manchmal mehr, manchmal weniger, und bilden so ein sich intern verschiebendes Ganzes: ›die‹ Moderne.

II. Subjektivität und Ästhetik

Welchen Stellenwert nimmt Schiller innerhalb dieses in sich differenzierten Konzepts von Moderne ein? Um diese Frage zu beantworten, ist es zunächst nötig, einen Blick auf das Prinzip der Moderne, Subjektivität, in ihrer Korrelation zur Ästhetik zu werfen. Erst vor diesem Hintergrund wird verständlich, weshalb die Ästhetik generell und speziell diejenige Schillers für die Moderne zum Anziehungspunkt widersprüchlicher und hochfahrender Ambitionen zu werden vermag.

Historisch ist zunächst bemerkenswert, daß das moderne Subjekt und die Ästhetik als Konzeptionen der Philosophie die annähernd gleiche Entstehungszeit im 18. Jahrhundert aufweisen.³ Zwar nennt man Descartes gerne als den Schöpfer des modernen Subjektbegriffs, doch gehört dieser Begriff weitaus mehr dem späten 18. als dem frühen 17. Jahrhundert an. Subjektivität ist, mit Kant gesprochen, die Bezeichnung für ein Wesen, dessen Bezug auf anderes – Objekte und andere Subjekte – durch einen Bezug auf sich selbst ›begleitet‹ wird. Selbstbeziehung ist für dieses Wesen konstitutiv. Damit zugleich auch Selbstzuschreibung. Es ist nicht mehr ein *subiectum*, dem als ›Unterworfenem‹, politisch gesprochen als Untertan, etwas zugeschrieben oder auferlegt werden kann.

In dieser Analyse stimmen unter anderem auch jene beiden Theoretiker überein, die in jüngster Zeit wieder eine Theorie der Moderne auf ihre Fahnen geschrieben haben, Jürgen Habermas und Michel Foucault. Für beide ist Kant der Philosoph, der Subjektivität als Prinzip der Moderne wenigstens implizit formuliert, ›den Menschen‹ zur neuen ›Episteme‹, zum unbewußt leitenden Forschungsprinzip erhoben hat, auch wenn der eine, Habermas, die Ausformulierung, das heißt die Darstellung des Prinzips sowohl in expliziter Weise als auch in seinen nicht nur positiven, nämlich dialektischen Folgen Hegel zuerkennt, während der andere, Foucault, jenen Kant, der die schlichte, aber weitreichende Frage: »Was ist Aufklärung?« zu beantworten sucht, bereits als Philosophen würdigt, der Aktualität, die Ausrichtung auf die jeweilige Gegenwart, ins Zentrum der Philosophie gerückt habe.⁴

Der Begriff des Subjekts und der der Ästhetik, so darf man in einer zweiten

³ Ich folge hier, mit leichten Korrekturen, der Darstellung von Christoph Menke: *Subjektivität*, in: *Ästhetische Grundbegriffe* V, hg. von Karlheinz Barck u.a., Stuttgart/Weimar 2003, 734–786.

⁴ Vgl. Habermas: *Der philosophische Diskurs der Moderne* [Anm. 2], 26 (vgl. auch ebd., 14, 16 f.); Foucault: *Was ist Aufklärung?* [Anm. 1], 37, 41.

Betrachtung hinzusetzen, erläutern sich im 18. Jahrhundert aber wechselseitig.⁵ Und damit treten beide Begriffe nicht nur in ein historisches, sondern in ein systematisches Verhältnis. Über das Schöne und die Künste nachzudenken, heißt dementsprechend, sie in Relation zum (produzierenden und rezipierenden) Subjekt zu betrachten; die Ästhetik des 18. Jahrhunderts ist in diesem allgemeinen Sinne subjektivistisch. Und umgekehrt wird die Ästhetik zu einem, am Ende sogar zu dem zentralen Medium der Selbstreflexion des Subjekts, zu jenem Medium, mit dessen Hilfe sich bestimmen läßt, was Subjektivität (eigentlich) ist.

Gibt man der Geschichte der ästhetischen Subjektivität im 18. Jahrhundert mit Foucault einen leichten politischen Dreh, so tritt die gedoppelte bis ambivalente Struktur dieser Subjektivität deutlich hervor.⁶ Foucaults zweiter Versuch zu einer Theorie der Moderne, die nicht mehr ›archäologisch‹, sondern ›genealogisch‹ arbeitet, nicht mehr epistemische Tiefenstrukturen, sondern soziale Praktiken untersucht, formuliert als Generalthese in der Tradition Max Webers und auch Norbert Elias', daß Subjektivierung in der Moderne sich als Disziplinierung bzw. umgekehrt Disziplinierung sich als Subjektivierung vollzieht. Die neue Form von Herrschaft ist demnach diejenige, die die Beherrschten systematisch durch Beherrschung, nämlich durch Selbstbeherrschung, erst zu Subjekten macht. Die Subjekte erweisen sich als gefügig, das heißt, dem neuen Paradigma entsprechend: als funktional nützlich, weil sie zugleich zur Selbstbestimmung fähig sind. Da auch die Kunst nun, historisch gesehen, mit der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert als Medium der Produktion und Reproduktion von Subjektivität in Erscheinung tritt, scheint auch sie ganz in das Zusammenwirken der sublimen Disziplinierungsmechanismen eingefügt und einem monolithischen Gefüge von Macht unterstellt. Die Ideale von Vollkommenheit und Versöhnung, die die Ästhetik scheinbar kritisch dagegen aufbietet, wären dann, mit Marx, nicht mehr und, mit Gehlen, nicht weniger als Kompensation und Ideologie.

Eine solche Lesart widerspräche aber der Ästhetik des 18. Jahrhunderts zumindest in einem wesentlichen Element, und sie deutete zudem Foucaults Machttheorie vereinfachend monistisch. Die Ästhetik des 18. Jahrhunderts läßt sich nämlich durchgehend als (zum Teil immanente) Kritik des cartesianischen Rationalismus verstehen, vor allem als Kritik an der strikten Unterscheidung zwischen Sinnlichkeit und Verstand. Für Alexander Gottlieb Baumgarten, den Begründer der Ästhetik als einer philosophischen ›Disziplin‹, steht die Ästhetik als Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis (*scientia cognitionis sensitivae*) zu derjenigen der nicht-sinnlichen, kognitiven Erkenntnis in ›Analogie‹. Das analogisierende Element ist dabei dasjenige der Aktivität. Nicht nur die Ratio, sondern auch die Sinnlichkeit ist nämlich für Baumgarten ein aktives Vermögen. Und eben diese Analogisierung »macht deutlich, weshalb die Ästhetik, nicht die rationalistische Philosophie, der eigentliche

⁵ Ich folge wiederum Menke: *Subjektivität* [Anm. 3], 735.

⁶ Vgl. auch dazu Christoph Menke: *Die Disziplin der Ästhetik – Eine Lektüre von ›Überwachen und Strafen‹*, in: *Kunst als Strafe – Zur Ästhetik der Disziplinierung*, hg. von Gertrud Koch u.a., München 2003, 109-122.

Geburtsort des neuzeitlichen Subjekts ist. Descartes' Reformprojekt, »auf einem Boden zu bauen, der ganz mir gehört«, findet seine Einlösung erst, wenn seine rationalistische Halbierung und Begrenzung auf den Bezirk des Verstandes aufgegeben⁷ wird. Das neuzeitliche wie moderne philosophische und, soziologisch gesehen, bürgerliche Projekt, nichts mehr gelten zu lassen, was sich nicht der Eigenleistung des Subjekts verdankt, führt zwangsläufig zur Ausweitung seiner Ansprüche, auch innerhalb des Konzepts der Subjektivität selber. Epistemologisch wird ihm sekundiert von der These, daß nur ein Subjekt, das sowohl logisch streng als auch schön, das heißt bei Baumgarten vor allem: nach rhetorischen Maßgaben denken kann, der »ganzen« Wahrheit fähig sei, Wahrheit also auch außerhalb des Bereichs der mathematisch angeleiteten Erkenntnis einen Platz habe.

Und doch stößt auch die postrationalistische Ausdehnung der Wahrheitsansprüche auf das ganze Subjekt an eine neue, interne Grenze. Zwar steht nicht mehr die gesamte Sinnlichkeit als »dunkler und verworrener« Bereich dem der »klar und deutlich« agierenden Ratio gegenüber, aber ein dunkler Rest bleibt, und er hört in dieser Tradition auf die Bezeichnung »Kraft«. Die epistemologischen Kompetenzen, die in der Sprache des 18. Jahrhunderts »Einbildungskraft« und »Urteilkraft« heißen, machen inmitten des rationalistischen Denkens ein antirationales, das heißt nicht vollständig begreifbares und verfügbares Element namhaft. Verfügbar ist es nur in dem Maße, in dem es geübt, also durch Praxis ausgebildet wird. Eben dies, die Übung, beschreibt Foucault aber als einen der Disziplinierungsmechanismen, die im 17. und 18. Jahrhundert zur Erfindung des Konzepts der Subjektivität, »des Menschen«, führen.

Die Doppeldeutigkeit des historischen Subjektivierungsprozesses, an der Foucault interessiert ist, hat daher selber zwei Seiten. Die eine präpariert Foucault, in der Intention Horkheimer und Adorno verwandt, klar heraus: Der Prozeß der Aufklärung und der Herausbildung der subjektiven Autonomie hat seine dunkle Kehrseite in der Unterwerfung, der das Subjekt, um (autonomes) Subjekt zu sein, sich unterziehen muß; das Subjekt bleibt *subiectum*. Die andere Seite aber übersieht Foucault: In der »Kraft« des Subjekts trifft die – im genitivus subiectivus wie obiectivus – Macht der Subjektivierung auf etwas, was sich nicht vollständig unterwerfen läßt. Denn die Kraft ist dasjenige Element, das einerseits daran mitwirkt, das Subjekt zu dem zu machen, was es ist, eine Macht nämlich, im Deutschen wörtlich als etwas selbst – durch das Selbst – Gemachtes zu verstehen, das sich andererseits aber einer restlosen Bemächtigung entzieht.

Im Sinne nicht des Genealogen, sondern des Archäologen Foucault gesprochen heißt das, daß sich in der kunsttheoretisch-philosophischen Diskussion des späteren 18. Jahrhunderts eine Neu- und Umakzentuierung der Episteme der Subjektivität herausbildet, die sich eben erst etabliert. In der Dimension der Kreativität wird Subjektivität erst zu dem, was sie von Anfang an zu sein beansprucht, nämlich Grund-

⁷ Menke: *Subjektivität* [Anm. 3], 751.

lage des Wissens und der neuen Epoche, zugleich aber auch zu einem immer auch unverfügbaren Grund. Weil die Episteme ›Mensch‹ sich expansiv zu der des *schöpferischen* Menschen wandelt, erweist sich Foucaults berühmte, von Nietzsche inspirierte Prognose als voreilig. Der Mensch verschwindet nicht »wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand«;⁸ er gibt sich vielmehr ein neues, selber kreativ wandelbares Gesicht.⁹

III. Freiheit in der Erscheinung

Aus dieser epistemischen und genealogischen Perspektive zeigt sich der Diskurs der Ästhetik des 18. Jahrhunderts (und, wie auszuführen wäre, nicht nur dieses Jahrhunderts) als höchst zweischneidig, die Strukturen sozialer Herrschaft ebenso stabilisierend wie gefährdend.¹⁰ Kreativität selber, also ein zentrales Element künstlerischer Produktivität, aber auch ästhetischer Rezeptivität, erweist sich als etwas Unberechenbares, der Ratio sich Entziehendes. Die Diskussion über das Verhältnis von Regelzwang und ungezwungener Kreativität, die man in Deutschland anschließend an Lessings Genie-Definition (17. Literaturbrief, 1759) führt, ist vor diesem Hintergrund nicht nur ästhetisch von Belang.

In Schillers Texten zur Ästhetik kommt diese Zweischneidigkeit wie bei keinem zweiten Theoretiker jener Zeit zum Ausdruck. Genau das macht ihn so eminent modern. Er will sich nicht mit dem Subjektivismus der Geschmacksästhetik des 18. Jahrhunderts einschließlich Kants zufrieden geben, denn das hieße aus seiner Sicht, den Eigenwert des Schönen und vornehmlich der Kunst zu mißachten. Er verfügt aber auch noch nicht über das identitätsphilosophische Rüstzeug des nachkantischen Idealismus, das es ihm erlaubte, die Einheit von Subjekt und Objekt zu denken. An der Zentralformel der *Kallias*-Briefe, Schönheit sei Freiheit in der Erscheinung, läßt sich das in unserem Zusammenhang, in dem die Naturkonzeption thematisch leitend ist, am besten kurz demonstrieren.

Schiller gewinnt diese Formel aus den Vorgaben Kants zunächst insofern, als er aus seinem Studium der *Kritik der Urteilskraft* gelernt hat, Schönheit als Erscheinung bzw. als Schein zu fassen. Das Schöne erscheint, *als ob* es einen Zweck in sich trage, Kunst, *als ob* sie nach Regeln gemacht sei. Daß es sich dabei um eine Erscheinung der *Freiheit* handelt, läßt sich mit Hinweisen und Analogien Kants zwar durchaus

⁸ Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge – Eine Archäologie der Humanwissenschaften* [frz. 1966], Frankfurt a. M. 1974, 462.

⁹ Vgl. dazu Josef Früchtl: *Das unverschämte Ich – Eine Heldengeschichte der Moderne*, Frankfurt a. M. 2004, 378 ff.; bei Nietzsche heißt es prominent: »Wir sind *des Menschen* müde« (*Zur Genealogie der Moral*, in: *Sämtliche Werke – Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden V*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München / Berlin / New York 21988, 245–412, hier 278); für Heidegger ist einschlägig sein *Brief über den Humanismus*.

¹⁰ Aus der Perspektive des Ideologiebegriffs Althusserers zeigt sich dies auch bei Terry Eagleton: *Ästhetik – Die Geschichte ihrer Ideologie* [engl. 1990], Stuttgart/Weimar 1994, bes. 3, 9, 31.